

ARTICLE :

---

« *Film Socialisme* ou l'hybridité de l'écriture. Vers une nouvelle "caméra-stylo" ? »

Thomas Carrier-Lafleur,

*Fixxion*, n° 7, 29 octobre 2013, p. 46-59, [En ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.04>].

Pour citer cet article :

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « *Film Socialisme* ou l'hybridité de l'écriture. Vers une nouvelle "caméra-stylo" ? », *Fixxion*, n° 7, 29 octobre 2013, p. 46-59, [En ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.04>].

## ***Film Socialisme* ou l'hybridité de l'écriture Vers une nouvelle "caméra-stylo" ?**

*Ce fut un grand Vaisseau taillé dans l'or massif  
Ses mâts touchaient l'azur, sur des mers inconnues ;  
La Cyprine d'amour, cheveux épars, chairs nues,  
S'étalait à sa proue, au soleil excessif.*

Émile Nelligan, "Le Vaisseau d'Or"

Ah les écrivains et le cinéma... Voyez Fitzgerald à Hollywood, le pauvre... Et si on se transporte en France : les écrivains qui font du cinéma, je ne vous dis pas... Ils veulent tous faire du cinéma à un moment ou à un autre. C'est une tangente, oui, mais pour toucher quoi ? Il y a des films de Robbe-Grillet dont certains ne sont même pas sortis. Houellebecq... Passons. Donc, entre écrivains et cinéastes ça ne va pas, c'est d'une violence extrême dans les deux sens.

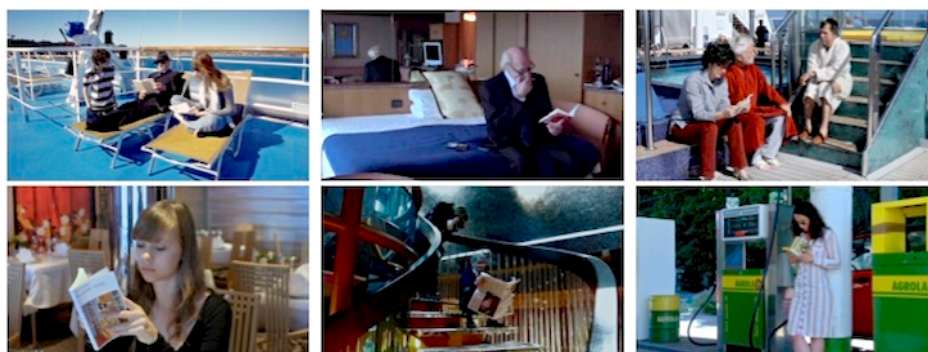
Philippe Sollers, "Contre le cinéma"

§1 L'affirmation qui suit ne surprendra personne : l'écriture est le dénominateur commun de toute l'œuvre de Jean-Luc Godard, une œuvre qui pourtant se définit par une plurimodalité de plus en plus accentuée. Dans cette œuvre singulière, l'écriture est au cœur du cinéma, dans le même temps que le cinéma passe par l'écriture. Cette compénétration du cinéma et de l'écrit n'est pas nouvelle. Que l'on pense à la naissance de la cinéphilie en France, impossible sans le passage par l'écrit, grâce à la double hardiesse, théorique et polémique, des revues de cinéma de la fin des années 40 et des années 50, où les jeunes Turcs, Godard et Truffaut en chefs de file, viendront aiguïser leurs plumes avant que celles-ci ne se transforment en caméras. Comme le dit Serge Daney<sup>1</sup>, contemporain de cette mouvance, la Nouvelle Vague représente une génération de cinéastes "hantés par l'écriture", ce qui se traduit entre autres par la radicalisation de la politique des auteurs d'abord pensée par André Bazin, puis par la tentative d'un nouveau cinéma littéraire, en complète opposition avec le précédent, celui de la "qualité française" se cassant les dents en adaptant, à défaut de l'esprit, du moins la lettre des grands romans réalistes du dix-neuvième siècle. Sans doute s'agit-il aujourd'hui d'un lieu commun, mais il n'est jamais inutile de dire les choses deux fois : il ne faut pas confondre le cinéma d'adaptation avec le cinéma littéraire, car même si l'un et l'autre ciblent une seule problématique (pour le dire simplement, les rapports entre le cinéma et la littérature), ils en constituent néanmoins les deux pôles impossibles<sup>2</sup>. Cinéma d'adaptation et cinéma d'écriture, sauf de rares exceptions, sont deux opposés. On peut le dire avec les mots de Daney : "l'écriture implique l'espacement, un vide entre deux mots, deux lettres, un vide qui permet le frayage du sens. [...] Alors, comment tout cela se passe-t-il dans le cinéma ? Là aussi il y a de l'espacement, mais ce n'est pas la collure invisible entre les photogrammes, c'est le hors-champ. Chaque cadre secrète son hors-champ. Il y a des hors-champs et diverses manières d'en jouer. [...] Chaque cinéaste important résout ce problème"<sup>3</sup>. L'adaptation, du moins tel qu'elle est pratiquée, aujourd'hui encore, dans la vaste majorité des cas, ne vise en rien la distance salvatrice revendiquée par Daney. Cet enjeu, selon les propres mots du cinéaste, avec toute la mauvaise foi qu'il peut y mettre contre ceux qu'il appelle les "professionnels de la profession", est également un élément essentiel de la méthode de Godard, au moins depuis les expérimentations vidéo des

années 70. En font foi ces paroles aussi mystérieuses qu'éclairantes : "Il y a une distance, comme on dit qu'un boxeur ou un peintre cherchent la distance ; j'ai mis du temps à la trouver. Dans le cinéma, les gens, les opérateurs en particulier, ne se rendent plus compte qu'il y a ce mouvement à trouver. Que l'on fasse un gros plan ou un plan général, ils sont toujours à la même distance, celle de l'œil au viseur, mais ce n'est pas la distance du regard. On a l'impression que la distance que Brecht appelait la distanciation et qui était comme une sorte de recul, je l'ai mise derrière : il y a le paysage, mais il y a des moments où le paysage vient d'abord et les gens ensuite"<sup>4</sup>. L'hypothèse des pages qui suivront consiste précisément à croire que dans cette notion de distance est à trouver la clé de cette figure hybride qu'est l' "écrivain-cinéaste", figure dans laquelle on tentera de ranger une bonne partie de la production godardienne, ainsi qu'une œuvre en particulier, *Film Socialisme*, œuvre à deux têtes en cela qu'elle investit non pas un, mais deux modes d'existence : le film et le livre. Entre le cinématographique et le littéraire, il y a une distance, celle-là dont parlait précisément Godard dans l'entretien tout juste cité, réalisé à la sortie de *Sauve qui peut (la vie)*, début de la "nouvelle nouvelle vague" du cinéaste.

- §2 L'attention dans cet article sera donc portée sur le concept essentiellement polyphonique d'écriture chez le réalisateur d'*À bout de souffle*, qui se considérait cinéaste alors qu'il était critique aux *Cahiers du Cinéma*, et critique alors qu'il tournait *Le Mépris*. Plus particulièrement, pour comprendre ce qu'est aujourd'hui un écrivain-cinéaste, nous nous intéresserons aux fictions hybrides de Godard, c'est-à-dire aux films qui, grâce au livre, bénéficient d'un deuxième mode d'existence, sans que celui-ci soit pour autant second par rapport au film. Sur ce point, il faut bien avouer que les explications de Godard sont fragmentaires, car elles esquivent les enjeux par une parfaite maîtrise de l'ironie et des sous-entendus<sup>5</sup>. À l'heure de l'hypertexte et de l'interactivité des images numériques, il est clair que le stylo n'est plus la seule métaphore de l'acte d'écriture. Notre hypothèse est que Godard, en tant qu'artiste transmédiatique, est foncièrement sensible à ce phénomène, et que cette faculté d'être affecté est à la base de sa *vita nova* d'écrivain, depuis le milieu des années 90, c'est-à-dire depuis la parution de la version livresque de *For Ever Mozart : Phrases* et *JLG/JLG : Phrases*, les premières fictions hybrides d'une série qui va jusqu'à *Film Socialisme : Dialogues avec visages auteurs*. Ces œuvres doubles semblent nous dire que ce n'est plus tant le cinéma qui doit tout faire pour atteindre un certain degré de littérarité afin de trouver sa légitimité dans le champ des œuvres de l'art, que la littérature qui cherche à même les forces et les procédés proprement cinématographiques le moyen de se traduire, de se comprendre elle-même, bref, de survivre. La reprise littéraire de la fiction cinématographique n'est pas pour Godard un geste mercantile et encore moins une frivolité de bricoleur, mais une nécessité qui s'inscrit dans un projet qui n'en est pas à ses premiers battements de cœur, celui de penser conjointement, sans hiérarchie et sans frontière, tous les arts et les modes d'expression.
- §3 On terminera cette longue introduction avec un commentaire d'ordre méthodologique, qu'il est préférable de ne pas cacher en note de bas de page : par souci d'adapter la forme au contenu, plutôt que de présenter une analyse académique du dernier film-livre de Godard, le présent article, espérant aussi une situation plus modeste, proposera un certain nombre de remarques exploratoires afin de faire

ressortir, du moins c'est à souhaiter, les principaux enjeux de la problématique de l'écrivain-cinéaste. En d'autres mots, il faut laisser l'œuvre poser elle-même les questions dont elle tente d'être la réponse, ce qui équivaut à accepter une forme d'écriture en apparence plus libre qui ne refuse pas la digression et les aventures sur les terres de l'essai. De toutes les questions possibles, deux seront retenues. Toutes deux ont trait au rapport entre la littérature et le cinéma. En ce sens, il ne s'agit pas de questions nouvelles, elles ont déjà été posées, et ce, à maintes reprises. Mais il faut avouer que Godard les renouvelle radicalement. L'utilisation des photogrammes comme sous-texte ou discours second participe également à cette tentative d'expérimenter une méthode identique à ce qu'elle entend former.



§4 “Ce qu’il y a de plus extraordinaire à filmer, ce sont des gens qui lisent. [...] Pourquoi le cinéma ne serait-ce pas simplement des gens en train de lire des beaux livres ?”<sup>6</sup>. Ces images de *Film Socialisme* nous forcent à reconnaître la conséquence, chez Godard – artiste pourtant critiqué pour son inconséquence – entre le dire et le faire. Peuvent-elles nous aider à commencer notre enquête sur ce que Godard nomme la “bonne distance” ? Risquons-nous à avancer quelques intuitions, qui se valideront au fur et à mesure de notre enquête. Premièrement, le lecteur dans l’image participe à cette distanciation souhaitée par le cinéaste. La différence godardienne, à la différence de son inspiration brechtienne, ne serait pas synonyme d’un mouvement de recul devant la fiction, ou de soupçon face à l’image, mais, au contraire, d’un effet d’avalement de l’univers de l’œuvre. L’acte de lecture, maintes fois représenté dans *Film Socialisme*, peut être interprété, ou du moins perçu, comme un souffle aspirant le spectateur, l’emportant vers une autre forme d’observation de la réalité, et ce, des deux côtés de l’écran. Il y a également une certaine forme de provocation dans cette pratique de mise en abyme : s’il est extraordinaire de filmer des gens en train de lire des beaux livres (Gide, Bergson, Husserl, Balzac, un journal), c’est que le film, dans le même temps, dit et redit que la lecture, et surtout la lecture d’un livre papier, est de plus en plus improbable aujourd’hui, alors que les images, se multipliant de manière exponentielle, possèdent un nombre de plus en plus grand de supports sur lesquels elles peuvent s’incarner. Le bateau de croisière de *Film Socialisme* est d’ailleurs une métaphore très frappante du mélange – poussé à l’absurde, certes, mais pourtant en tout point conforme au quotidien de nos sociétés médiatiques – d’images de natures hétérogènes et de vitesses différentes, à l’instar de ses énormes bancs de poissons filmés par Godard et qui rythment la première partie de l’œuvre (la croisière méditerranéenne). Dans cet univers d’images, la lecture constitue un temps d’arrêt. Mais la lecture est elle-même une image, et même un type d’image (une image-

type) que Godard renouvelle de film en film, sans doute parce qu'elle a encore quelque chose à dire au cinéma. Nous désignerons cette image par le terme de "figure", et, pour plus de précision, une "figure de transformation". Avec les années, le cinéma de Godard s'est fait de moins en moins narratif, contrairement à ses fictions des années 60 qui tentaient de mimer certains modèles du cinéma classique européen et hollywoodien. Cette exploration d'une fiction non narrative est en lien étroit avec l'utilisation de plus en plus régulière des figures de transformation, qui permettent au cinéaste de passer d'un mode de récit à un autre, au même titre que le livre et les images de lecture viennent transformer la logique d'un récit hypermoderne qui vise à entrer en compétition avec le ballet numérique des images<sup>7</sup>.

### Première question : Contre le cinéma ?

- §5 La question intrinsèque de la bonne distance à trouver *au* cinéma pose aussi la question de la distance qu'il faut prendre *par rapport* au cinéma. Nombreux sont en effet les écrivains, et pas les moindres, qui ont pris la parole pour manifester leur désintérêt, si ce n'est pas leur crainte, devant le cinéma, soit en tant qu'art de masse ou en tant que mode d'expression. Philippe Sollers, pour n'en nommer qu'un, bien qu'il ait entretenu et continue d'entretenir des rapports fructueux avec le cinéma ou avec des cinéastes<sup>8</sup>, ne mâche pas ses mots et, surtout, ne manque pas d'ironie pour diagnostiquer le malaise profond du cinéma :

J'ai toujours eu un rapport extrêmement distant, occasionnel, avec le cinéma. Je suis un peu agoraphobe. M'asseoir dans une salle et regarder quelque chose avec d'autres personnes, ça provoque chez moi un sentiment d'oppression qui fait que je m'y déplace rarement. Sauf pour une projection privée, qui peut prendre des proportions effroyables, parce que quand on est presque seul, avec un son hurlant comme aime faire Godard... Il m'avait convoqué pour *Film Socialisme* et ça faisait tellement de bruit que je me suis éclipsé avant la fin. Le cinéma pour moi c'est trop une contrainte collective. Je suis effaré devant le surinvestissement du cinéma, ça a pris de telles proportions dans la vie de mes contemporains...<sup>9</sup>

- §6 Le cas Sollers vaut la peine que l'on s'y attarde, puisqu'il représente l'antithèse, paradoxale et pour cela fascinante, de la figure de l'écrivain-cinéaste, sans oublier que ses chassés-croisés avec Godard sont constitutifs d'un merveilleux dialogue de sourds entre cinéma et littérature.

Il n'est en effet pas anodin que la posture médiatique de Sollers – un des écrivains français les plus médiatisés, bien qu'il soit loin d'être un des plus lus – se soit justement bâtie sur une critique *intra-muros* des médias et de la société du spectacle. Pastichant la posture des écrivains du dix-huitième siècle, singeant avec un réel talent une attitude frivole où la valeur suprême est la légèreté, Sollers, figure du pur écrivain, n'a que bien peu de choses à faire du cinéma, symbole de la lourdeur, du bruit et de la corruption. Dans le film d'André S. Labarthe qui lui est consacré (*Sollers, l'isolé absolu* ; 1998), l'auteur de *Femmes* se moque amicalement de son intervieweur en lui disant, preuve à l'appui, que, lui, en tant qu'écrivain, n'a besoin que d'un stylo-plume pour écrire, alors qu'un film comme celui de Labarthe, aussi modeste soit-il, est l'esclave de tout un attirail technique, que l'écrivain désigne en pointant le hors-cadre. Le cinéma serait ainsi l'art de la contrainte, alors que la littérature serait celui de la souplesse. Ce que vise la littérature, toujours

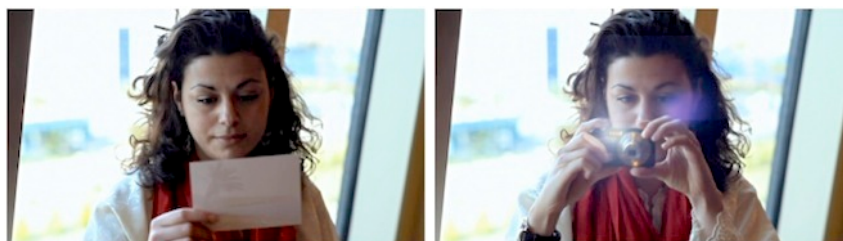
selon Sollers, c'est une certaine forme de musicalité, accessible à peu de frais. Deux médiations suffisent : la première est matérielle, incarnée dans un simple objet, le stylo-plume, et la seconde, une médiation symbolique, est le langage. Au cinéma, on ne compte plus les médiations, si bien que c'est par leur addition et leur emboîtement que l'artiste cinématographique arrive à créer des œuvres originales.

§7 Aussi simple soit-elle, la position défendue par Sollers, non sans une certaine dose d'humour<sup>10</sup>, est difficilement contestable. La pure musicalité de l'écriture n'est pas accessible directement au cinéma. Mais, d'un autre point de vue, il faut bien avouer que cette immédiateté n'est tout simplement pas l'affaire du cinéma, car elle n'est pas une valeur signifiante de sa forme d'expression. La radicalité de la position de Sollers – romancier qui fait pourtant partie de cette génération d'écrivains (Robbe-Grillet, Duras, Cayrol, Perec) qui se sont investis aussi bien dans le cinéma que dans la littérature – envers le cinéma nous permet donc d'apporter une précision qui nous sera utile pour la suite de notre enquête. Cette précision consiste principalement en ceci : l'histoire du cinéma, il ne faut pas s'en cacher, est une histoire faite de médiations, médiations techniques, oui, cela va de soi, mais également de médiations formelles, voire ontologiques. Aux prises avec les accusations de Sollers ou de tout autre homme de lettres qui blâme les lourdeurs et l'impureté de la fiction cinématographique, un homme de cinéma pourrait sans gêne adopter lui aussi une position provocante et soutenir l'idée que l'histoire du cinéma, à la fois comme art et comme médium, est celle d'une liste toujours plus longue de médiations, ce qui amena son lot de crises, aussi bien de la part du public que de la part des spécialistes. Et Godard est un artiste qui a toujours été à l'avant-garde des médiations et qui a su, clandestinement, utiliser les nouveaux moyens de communication non pas pour communiquer, mais – ce qui est l'exact opposé de la communication – pour créer de nouvelles formes d'œuvre d'art.

§8 Il est important d'insister sur la capacité du cinéma en tant que médium à adapter les différentes médiations qui viennent périodiquement l'investir. Celles-ci séparent les deux médiums que sont le livre et le film, la littérature et le cinéma, ce qui n'est pas sans nous intéresser, nous qui tentons qu'enquêter sur la figure amphibie de l'écrivain-cinéaste. Le cas de la littérature est facilement résumable. Le constat va dans la même direction que les phrases mi-acerbes mi-rigolotes de Sollers : la littérature a horreur des médiations. Elle connaît un support, le livre imprimé. À ce sujet, est révélateur l'intérêt tout récent qu'ont les chercheurs en études littéraires pour les "études médiatiques", particulièrement pour l'importance radicale de la grande presse au dix-neuvième siècle<sup>11</sup>. Ainsi commence-t-on à peine à considérer l'importance du journal dans l'œuvre d'auteurs tels Balzac, Baudelaire, Zola ou Proust, auteurs que nous préférons évidemment lire dans la Bibliothèque de la Pléiade plutôt que de faire l'archéologie de leur "carrière" journalistique. La réticence de la littérature en tant que médium est exposée comme jamais, avec l'arrivée massive des supports numériques, et particulièrement celle des tablettes et des liseuses électroniques. Bien sûr, certaines maisons d'édition offrent en partie ou en totalité leur catalogue en numérique (bien que les principales maisons d'édition, Gallimard en premier lieu, en soient toujours au stade de réflexion), mais, à l'exception des livres animés pour enfants, on peut compter sur les doigts d'une main les éditions numériques qui savent maximiser le potentiel offert par ce nouveau support. Dit simplement, bien peu d'éditions font du numérique autre chose qu'un support, contrairement à ce que Godard a su faire en jouant sur le

format et la nature des images dans une double investigation numérique et anthropologique comme *Film Socialisme*. C'est précisément pour cette raison que la publication en livre papier de *Film Socialisme* a de quoi surprendre et incarne une situation de réception complexe pour le spectateur-lecteur. Nous y reviendrons dans un instant. Mais il nous faut encore dire un mot des médiations au cinéma.

- §9 La position du cinéma devant l'enjeu des nouvelles médiations est donc en tout point contraire à celle de la littérature. La question est d'actualité, et représente une des principales réflexions à l'œuvre dans le cinéma de Godard. À l'heure du numérique, plusieurs crient au loup et s'empressent d'annoncer la nouvelle "mort" du cinéma. Oui, en raison du numérique et de la virtualisation totale de l'expérience cinématographique (de la production à la réception, c'est-à-dire des logiciels de montage jusqu'aux écrans de téléphones dits "intelligents"), le cinéma est certainement en crise, mais pourtant rien ne porte à croire que la crise annonce en quoi que ce soit la mort du médium. Du cinéma parlant au cinéma en couleurs, en passant par le cinémascope, la télévision et la vidéo, le cinéma a toujours su tirer profit des nouvelles médiations techniques, c'est-à-dire que des réalisateurs, mais aussi des scénaristes, des techniciens ou des producteurs ont trouvé le moyen de ne pas se faire écraser par la technique, mais, au contraire, de la transformer en nouveau vecteur d'imaginaire. L'histoire du cinéma et des œuvres du cinéma est celle d'un imaginaire de plus en plus foisonnant de médiations<sup>12</sup>. C'est à la lumière de telles réflexions qu'il faut nous intéresser à une œuvre comme *Film Socialisme*, film choral qui tente de proposer une synthèse des médiations qui permettent au cinéma de s'altérer et de se renouveler, au même titre que Godard revêt tout aussi bien la cape du cinéaste que celle de l'écrivain.



- §10 "Pour moi, il y a des figures plus que des personnages, le personnage est à l'intérieur d'une figure. Anna Karénine est devenue très vite une figure. On prend donc des figures nettement senties en tant que figures, ce sont des types ou des archétypes, et les situations mêmes sont des figures. Je dirais que ce sont des figures, comme aux échecs on dit les combinatoires, pour la guerre on dit le théâtre des opérations"<sup>13</sup>. Les deux photogrammes ci-dessus proviennent d'un même plan de *Film Socialisme*. Tous deux renvoient à la notion de "cliché", notion voisine de celles de "figure", de "type" ou d' "archétype". Ces concepts ont toujours défini le cinéma de Godard, depuis *À bout de souffle* qui jouait autant avec les clichés du film policier qu'avec ceux de la transparence cinématographique. *Film Socialisme* ne fait évidemment pas exception à la règle. Nous l'avons dit, la croisière de la première partie du film (la plus intéressante d'ailleurs) est d'abord et avant tout une croisière d'images, une méditation que les images portent sur elles-mêmes, sur leurs propres conditions d'existence. Le premier photogramme nous montre une jeune femme tenant une carte postale, que nous voyons par trans-

parence. Nous distinguons un palmier, une plage, de l'eau bleue. Il s'agit d'un paysage méditerranéen tel que Godard nous en montre bien d'autres dans le film, le bateau étant justement en croisière en Méditerranée. Ce paysage (palmier, sable, eau de mer) est même susceptible de se retrouver dans l'arrière-plan de l'image, dans le flou de la profondeur de champ, derrière la vitre du bateau. Encore une fois, on retrouve la question de la distance et de la distanciation qui flotte dans l'arrière-plan. De décennie en décennie, le cinéma de Godard s'est constitué à la fois en lutte contre les clichés et en jeu avec ceux-ci. Notre duo de photogrammes, et, plus encore, l'assez long plan dans lequel ils s'insèrent, plan pourtant essentiellement non narratif (nous ne savons rien de la jeune femme, elle est à peine un personnage), en vient à former une histoire symbolique. Cette histoire au second degré est celle de la vie et de la mort d'un cliché. Le paysage "palmier + sable + eau bleue" est un type d'image omniprésent dans l'imaginaire médiatique. Avec un soleil qui se couche (ce que filme également Godard dans *Film Socialisme*), c'est l'archétype de la programmation des images : la carte postale de la carte postale. À quoi servent de telles images ? À rien, sinon à être consommées. C'est d'ailleurs ce que fait la jeune femme de notre récit symbolique. Après avoir "observé", et encore le mot est fort, l'image, elle la dépose aussitôt. La carte postale, comme le livre, est une image figure. Ces images-vecteurs, en tant que figures de transformation, viennent rythmer le film, comme les vagues viennent frapper les bords du bateau de croisière. Il y a donc ce que l'on pourrait appeler une rythmicité des images-types, des clichés et des archétypes. C'est également ce que vient souligner notre second photogramme. Que fait la jeune fille une fois qu'elle a déposé sa carte postale ? Elle sort du hors-champ un appareil photo numérique pour capturer l'image qui est devant elle. La question se pose : que photographie-t-elle au juste ? Qu'est-ce qui va se transformer en cliché ? S'agit-il d'un hors-champ intradiégétique ou d'un hors-cadre extradiégétique, c'est-à-dire la caméra elle-même ? Toutes ces réponses sont bonnes, et leur nombre nous encourage également à réitérer la question de la distance. Pour Godard, le cliché n'est pas quelque chose à quoi on adhère aveuglément, mais – là se trouve une grande part de l'originalité de sa démarche – devient un paradoxal objet de distanciation et de réflexion. Résultat de l'enquête : dans *Film Socialisme*, livre et cliché, lecture et capture d'images sont des objets et des opérations analogues.

## Deuxième question : En lisant et en visionnant ?

- §11 Le cliché est à la fois ce que l'on consomme et ce que l'on crée. Voilà sans doute une des malédictions du cinéma en tant qu'art de l'image : peu importe le nombre de médiations nouvelles qui le prennent en charge, les images de cinéma semblent habitées par une forme de "devenir cliché". *Film Socialisme*, en luttant contre l'image par des moyens propres à l'image, est une œuvre paradoxale qui tente de poser un tel diagnostic. Paradoxale, l'œuvre l'est encore plus si l'on considère simultanément ses deux têtes : la tête film (*Film Socialisme*) et la tête livre (*Film Socialisme : Dialogues avec visages auteurs*). La première question que posent ces deux œuvres c'est l'antériorité de l'une par rapport à l'autre, et, dans le même temps, une seconde question, qui est celle de la frontière qui les délimite. Faut-il penser le film comme antérieur à son livre ? Doit-on considérer *Dialogues avec visages auteurs* comme un scénario quelque peu tardif de *Film Socialisme* ? Quelle



œuvre gagne à être considérée comme la cause et quelle œuvre est-il préférable de penser comme effet de l'autre ? Ce ne sont là que quelques-unes des questions que nous posent ces œuvres hybrides et juxtaposées, questions qui nous demandent aussi d'interroger la figure de Godard, son "*authorship*".

§12 Dans un premier temps, comment définir un objet textuel comme *Dialogues avec visages auteurs* ? De manière la plus simple possible, on dira qu'il s'agit, comme le sous-titre l'indique, de phrases<sup>14</sup> tirées du film accompagnées soit d'images du film – à cette précision près que ces images, qui ne sont pas des photogrammes, représentent seulement les cartons du film – soit des visages des auteurs, tous horizons confondus, cités ou paraphrasés dans le film. Les phrases suivent presque à la lettre la progression du film, les photographies suivent les phrases, et le nombre de pages correspond à peu près au minutage du film. En apparence, et en apparence seulement, le lecteur se trouve ainsi devant un tout ordonné, une sorte de plan de travail. De ce point de vue, que nous renverserons dans un instant, Godard ne serait que cinéaste, et ne serait pas auteur. Au mieux serait-il un scénariste qui, par vanité ou par souci mercantile, tiendrait à publier après coup le fruit de son travail. Mais, bien sûr, une telle vision réductrice passe inévitablement à côté de l'essentiel. *Dialogues avec visages auteurs* n'est pas un scénario, et même contribue à mettre en question la notion de scénario. Ce n'est pas non plus un album, ou un livre d'art qu'on laisse fièrement ouvert sur une table de salon en attendant la visite d'invités de bon goût. Un scénario, même publié après coup, est par nature un support éphémère, voué à céder sa place au film qui en découle. Pour comparaison, le *texte* de théâtre est un objet voué à l'éternité, alors que la *pièce* doit se contenter de l'éphémère de sa représentation sur scène. C'est le cas des textes classiques du théâtre : d'époque en époque, ils sont mis en scène différemment, sans que le texte lui-même ne soit changé d'une syllabe. Au cinéma, lorsqu'il y a "remake", c'est souvent plus le film antérieur qui est adapté (et plus particulièrement sa mise en scène) que la stricte histoire de celui-ci. On adapte des romans ou des films préexistants, mais on n'adapte pas des scénarios. En un mot, on adapte des œuvres, et le scénario ne peut se targuer de ce statut. Le scénario est un document, alors que le texte de théâtre, morceau bien rodé de la mécanique littéraire, est une œuvre à part entière qui pose des questions à son lecteur et qui demande à être reprise, à être médiatisée.

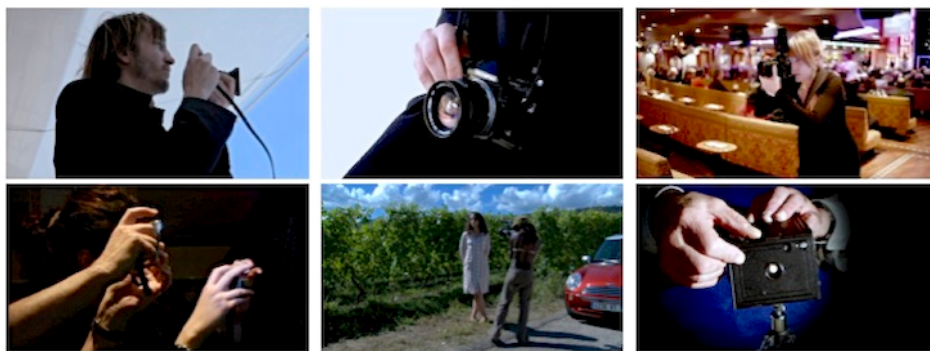
§13 Ce bref rapprochement entre le scénario d'un film et le texte de théâtre a certainement ses limites, mais il a surtout le mérite de nous montrer en quoi *Dialogues avec visages auteurs* n'est pas un scénario et n'a pas été pensé comme tel par Godard. À ces raisons davantage conceptuelles, on peut ajouter que, même si le livre reproduit les dialogues ou les phrases de *Film Socialisme*, la source de ceux-ci n'est néanmoins jamais identifiée. Cet élément est à considérer. *Dialogues avec visages auteurs* est par là même l'inverse du scénario en ce que le scénario est justement un objet visant à s'orienter. Il faut encore ajouter que les dialogues en question, récités dans le film dans un style antithéâtral qui n'est pas sans évoquer la diction des "modèles" de Bresson, sont mis en vers dans le livre. En ce sens, il est possible de considérer *Dialogues avec visages auteurs* comme une œuvre à part entière, un poème fragmentaire mêlant images sonores et images visuelles. Par son refus des règles propres au scénario, et grâce à sa mise en page poétique, on s'autorisera à considérer *Dialogues avec visages auteurs* comme une œuvre en soi, mais aussi comme une sorte d'expérience cinématographique enveloppée, encore

faut-il s'entendre sur les termes. *Dialogues avec visages auteurs* gagne à être considéré comme un livre cinématographique – un livre qui, par des moyens propres à son médium, tend à reproduire ou à nuancer des effets propres au cinéma –, si on le replace dans la vision artistique de Godard, qui, comme nous l'avons déjà souligné, dépasse la pourtant déjà très intéressante mise en scène des possibles du cinéma. Ce qui caractérise avec le plus d'acuité la pratique artistique de Godard est la formation d'une critique, et, plus particulièrement, d'une critique dialectique des images par elles-mêmes. Une des bases de cette critique est de mettre sur le même plan toutes les images, peu importe leur origine. Ce plan est celui du cliché ou du type. C'est grâce à cette espèce de plancher ontologique mouvant mais unique que Godard a pu être toujours à l'affût des nouvelles technologies, sans crainte de dénaturer l'art cinématographique. Godard est bien conscient que tout imaginaire, comme toute technique, est voué au cliché. Le film et le livre, *Film Socialisme* et *Dialogues avec visages auteurs* sont deux œuvres critiques envers leurs propres conditions d'existence. Aussi, en présentant des images fragmentaires ou insituables (combien d'images de *Film Socialisme* ont été glanées par Godard, qui est loin de toujours indiquer ses sources ?), le film et le livre tendent tous deux vers un hors-champ, comme deux aveugles qui se cherchent dans le noir. Dire de *Film Socialisme* et de *Dialogues avec visages auteurs* qu'ils forment un diptyque, ou que ce sont deux œuvres complémentaires, serait malgré tout un contresens par rapport au projet esthétique de Godard. Rechercher la complémentarité entre le film et le livre constitue au contraire l'esquive qu'il faut tenter d'éviter. Même si les images du film et celles du livre doivent être placées sur une seule et unique table de dissection, notre intuition est que Godard est principalement à la recherche de l'écart entre ceux-ci. Cette recherche de la bonne distance est substantielle à la critique godardienne.

§14 Pour reprendre un terme de poétique proposé récemment par Richard Saint-Gelais, la fiction godardienne tend naturellement vers la *transfictionnalité*<sup>15</sup> et, ajouterons-nous, vers la *transmédialité*. Pour Godard, et ce, au moins depuis les années 80, l'œuvre est conçue comme une entité plurielle, d'où le projet dialectique que nous évoquions. Des films comme *Passion*, *Je vous salue, Marie* et *Sauve qui peut (la vie)* jouissent d'une double vie. Le cas de *Passion* est exemplaire : *Passion*, le film, est antérieur à son "scénario", un essai vidéographique qui a pour titre *Scénario du film "Passion"*, paru quelques mois plus tard en 1982. L'œuvre est ici transmédiat, en ce qu'elle nécessite le recours à deux modes d'existence : d'une part, le film 35 mm projeté en salle et, d'autre part, l'essai vidéographique diffusé à la télévision. *Film Socialisme*, par son redoublement en *Dialogues avec visages auteurs*, reprend le même procédé, mais, selon nous, de manière encore plus intéressante. Aucune des deux œuvres n'étant le scénario de l'autre, *Film Socialisme* et *Dialogues avec visages auteurs*, au gré du spectateur-lecteur, s'échangent à tour de rôle une profondeur de champ transfictionnelle. La même fiction est jouée et rejouée, orchestrée par les caractéristiques propres à chacun des deux médiums. Les deux œuvres sont sur le même plancher, celui des images, mais entre les œuvres il y a aussi une distance dialectique afin que, précisément, les images puissent entrer en dialogue. Le film et le livre, pour reprendre un langage propre à la philosophie, sont ainsi deux catégories de la même fiction. Godard découpe sa fiction en deux principales catégories : les images en mouvement et les images fixes. D'un côté, la vitesse, de l'autre, la contemplation. L'opposition entre ces deux

catégories prend tout son sens dans une démarche empirique. Pour apprécier la hardiesse de l'entreprise dialectique godardienne, il faut à la fois visionner le film et lire le livre. De ce point de vue, Sollers avait bien raison de quitter la salle de cinéma lors d'une projection privée de *Film Socialisme*, puisque Godard – en tant que cinéaste, mais aussi en tant qu'écrivain – a réussi à modifier de fond en comble l'expérience cinématographique ordinaire.

§15 *Film Socialisme* est un film que l'on doit lire, et *Dialogues avec visages auteurs* est un livre à visionner et à écouter. La juxtaposition des deux actes, spectature et lecture, n'a pas pour but d'atteindre une transparente harmonie, comme si on emboîtait deux pièces d'un casse-tête d'usine, mais tend plutôt vers un montage d'attractions apte à créer des effets de choc. L'écrit court après l'image et l'image court après l'écrit, alors que le son recouvre tout dans une même ambiance immersive. Le rapide défilement des images visuelles et sonores devient le socle sur lequel repose la lecture, alors que celle-ci, pour sa part, dénature l'ordinaire de l'expérience cinématographique, en y ajoutant une forme de discontinuité. Cela revient à dire que, par la coprésence du film et du livre, par la multitude d'une œuvre qui se veut pourtant unique, l'attention que le spectateur accorde aux images est soumise à examen. Fiction transmédiatique et transtextuelle *Film Socialisme/Dialogues avec visages auteurs* – la juxtaposition de l'entité film et de l'entité livre – n'est pas une œuvre qui encourage la rêverie ou la contemplation. En cela, rien n'est plus faux que de dire des récents films de Godard qu'ils sont des essais filmés, ou qu'il faut les regarder comme on écoute de la musique. Devant *Film Socialisme/Dialogues avec visages auteurs*, nous devons être à la fois spectateur et lecteur, sans que les deux postures puissent se joindre. Nous devons faire acte de lecture contre l'acte de spectature, et inversement. Le livre est le *pharmakon* (à la fois remède et poison) du film, et le film celui du livre. Ce que cherche à provoquer Godard est ainsi quelque chose de bien précis. C'est le contraire de la posture que l'on attribue généralement au cinéma d'art et d'essai ou au cinéma expérimental. *Film Socialisme/Dialogues avec visages auteurs* est une œuvre engagée, au sens où Godard demande à son spectateur-lecteur une position active. Cette implication affective nouvelle est due à la rencontre fortuite d'un livre et d'un film qui se redoublent sans pour autant se compléter ou se répondre. Il n'y a pas non plus deux messages, mais, ce qui est bien différent, *Film Socialisme/Dialogues avec visages auteurs* livre un message double, un message qui dans son essence incarne la figure du double. Pour Godard, le redoublement n'est pas une répétition, mais la condition minimale d'un énoncé ou d'un affect.



§16 “Ce ne sont pas des images-vidéo ou des images-cinéma, ce sont des images tout court. Elles obéissent à une nécessité de voir, un désir de voir avant même de parler, de saisir la règle, avant de dicter disons... la loi. Elles sont le contraire de ce que vous me faites faire là. En ce moment, vous me faites parler le dos aux images, donc je dois parler comme les speakers de la télévision qui ne voient pas les images et qui récitent le texte qu'on leur a appris. La position juste devrait être exactement contraire. Pas besoin de centaines de ‘moniteurs’ pour ça ! Il faut d’abord regarder, chercher à voir, voir s’il y a effectivement quelque chose à voir”<sup>16</sup>. Si *Film Socialisme* nous montre une quantité d’hommes et de femmes en train de lire, on ne peut manquer d’y trouver également des chasseurs d’images : caméramans, photographes, preneurs de son, etc. Les six photogrammes ci-dessus nous montrent en acte la capture des images, que ce soit sur le bateau dans la première partie du film, au garage Martin dans la seconde, ou dans la troisième et dernière partie du film qui, par son esthétique, rappelle les *Histoire(s) du cinéma* (montage stroboscopique, jeu sur la vitesse de l’image, nombreux extraits de film, etc.). Le film critique ce qui précisément lui permet d’exister, c’est-à-dire la chasse aux clichés. L’œuvre entière de Godard prend position face à la production de clichés. Le réalisateur a bien raison de dire que le monde est devenu une ruche d’images-clichés. Et il est certain que le cinéma, suivi de la télévision, de la vidéo et du numérique, y a contribué, techniquement et idéologiquement. Mais il existait bien sûr des clichés avant l’arrivée des images mécaniquement reproductibles. L’histoire de la peinture, pas moins que l’histoire du cinéma, est une lutte incessante contre les clichés. Il en va de même pour la littérature. C’est sans doute Gilles Deleuze qui a le mieux formulé cette idée : la toile, comme la page, n’est jamais blanche. Avant même que le peintre y ait déposé son pinceau, ou l’écrivain sa plume, la toile et la page sont l’une comme l’autre déjà remplies. Elles sont remplies de clichés, qui les recouvrent invisiblement. Avant de commencer à peindre ou à écrire, l’artiste doit se purger de la tentation du cliché. À ce sujet, le cinéma est un art d’autant plus intéressant, puisqu’il est dans sa nature de produire des clichés, en enregistrant les images visuelles et les images sonores pour mieux les reproduire. L’arrivée du cinéma était donc inévitable : sa technique vient cristalliser une pratique millénaire. La production de cliché peut en effet aussi être verbale ou mentale. Les clichés artistiques ne sont pas extérieurs à nos clichés psychologiques, mais marchent côte à côte sur la même route. C’est là tout le défi du cinéma en tant qu’art : combattre le feu par le feu, lutter contre la production des clichés en en produisant davantage. “Mais comment le cinéma peut-il dénoncer la sombre organisation des clichés, alors qu’il participe à leur fabrication et à leur propagation, autant que les magazines ou les télévisions ? Peut-être les conditions spéciales sous lesquelles il produit et reproduit les clichés permettent à certains auteurs d’atteindre à une réflexion critique dont ils ne disposeraient pas ailleurs. C’est l’organisation du cinéma qui fait que, si grands soient les contrôles qui pèsent sur lui, le créateur dispose au moins d’un certain temps pour ‘commettre’ l’irréversible. Il a une chance de dégager une Image de tous les clichés, et de la dresser contre eux. À condition toutefois d’un projet esthétique et politique capable de constituer une entreprise positive”<sup>17</sup>. Cette dénonciation négative des clichés, Deleuze la trouve dans le cinéma américain des années 70, le “nouvel Hollywood” : Scorsese, Altman, Penn, Lumet, De Palma. Mais ce qui manque à ces cinéastes, c’est justement un projet politique capable de se transmuier en entreprise positive.

L'antihéros caractéristique de ce cinéma est Travis Bickel, le personnage de Robert De Niro dans *Taxi Driver* (1976). Toute la journée, au volant de sa voiture, il observe et participe à l'infinité des clichés des bas-fonds new-yorkais. Il ne peut y échapper : à New York, quoi de plus cliché que les fameux yellow cabs ? Misanthrope moderne, Travis a pour le genre humain une effroyable haine, haine qu'il dirige contre les clichés ou les types sociaux. À la fin du film, Travis, s'étant attaqué au monde de la prostitution, atteindra un autre niveau dans la hiérarchie des clichés : il sera, l'espace d'une journée ou d'une semaine, un héros national, avant de retourner dans l'anonymat de son rôle de chauffeur de taxi. Comment alors effectuer une lutte positive et par là même politique contre les clichés ? La réponse de Godard semble être : en multipliant les paradoxes. Dialogues avec visages auteurs est ce retour réflexif de la critique sur elle-même qui permet à *Film Socialisme* de faire politiquement du cinéma, à défaut d'être un film politique. C'est en repensant l'expérience cinématographique, et ce, grâce au livre, que Godard ne reste pas pris dans la négativité de la critique et arrive ainsi à créer du nouveau.

### Conclusion : le livre et l'hypermédiation

- §17 Écrivain alors qu'il est à la table de montage, réalisateur alors qu'il se trouve devant la page blanche, Godard, avec la double entité *Film Socialisme/Dialogues avec visages auteurs*, nous montre que le stylo n'est plus une métaphore adéquate pour l'écriture cinématographique. Publié en 1948 dans *L'Écran Français*, "Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo" est l'article d'Alexandre Astruc qui a cristallisé la métaphore de l'écriture cinématographique. Sans entrer dans les détails, ce texte, contemporain de l'essor de la cinéphilie en France et des balbutiements de la politique des auteurs, a su trouver une image juste pour revendiquer le statut d'auteur pour certains cinéastes, légitimant du même coup le cinéma comme moyen d'expression. Le réalisateur, responsable de toutes les facettes de la création du film, est métaphoriquement celui qui écrit avec sa caméra. Réductrice, cette image l'était déjà en 1948. Voulant arracher le cinéma à la "tyrannie du visuel, de l'image pour l'image", l'image de la caméra en tant que stylo est au contraire le meilleur moyen de rester pris dans le diktat de l'image. Nous espérons que notre brève enquête sur Godard en tant que figure de l'écrivain-cinéaste a su montrer les limites de la métaphore du stylo. Au même titre que l'adaptation, le stylo est une "fausse fenêtre" pour juger des rapports entre la littérature et le cinéma. Et ce qui était vrai pour le cinéma d'hier est encore plus vrai pour le cinéma actuel. L'écriture est un des clichés les plus tenaces des images cinématographiques.
- §18 On pourrait d'ailleurs répondre à Astruc, et, pourquoi pas, à Sollers, que le stylo n'est pas l'unique moyen de l'écriture, pas plus que la page en est le seul support. La caméra-hypertexte, par exemple, nous paraît une métaphore beaucoup plus probante pour tenter de cerner les modalités d'une éventuelle écriture cinématographique. L'écriture ne doit donc pas être comprise comme un langage, mais comme un ensemble mouvant et ouvert de médiations nouvelles. La crise des images n'épargne pas l'écriture, et c'est très bien ainsi. Pour toutes ces raisons, Godard – dont le prochain film a justement pour titre *Adieu au langage* – est l'exemple même de l'écrivain-cinéaste. Figure amphibie, il se place à la cime de la contemporanéité de deux moyens d'expression, pour y débusquer à la fois les harmonies et les faux raccords. Là où Astruc souhaitait que la caméra remplace le

stylo, Godard est dans une logique non pas d'association mais d'addition, car c'est l'addition qui nous permet de trouver la bonne distance : caméra + stylo, montage numérique + hypertexte, film + livre. Cinéaste littéraire s'il en est un, Godard oppose les spécificités du cinéma à celles de l'écriture, puisque de toute façon l'un et l'autre médium partageaient déjà un grand nombre de médiations similaires. À la fois réactionnaire et friand de nouveautés, antimoderne au sens où Antoine Compagnon parle de Baudelaire et de Proust<sup>18</sup>, Godard en est venu naturellement à la fiction multimédiatique.

Thomas Carrier-Lafleur  
Université Laval (Québec)  
Université Paul-Valéry (Montpellier III)

## NOTES

- <sup>1</sup> Cf. "Les Cahiers du Cinéma 1968-1977. Entretien avec Serge Daney par Bill Krohn", dans *La Maison Cinéma et le Monde. 1. Le Temps des Cahiers (1962-1981)*, Paris, P.O.L., 2001, p. 17-31.
- <sup>2</sup> Sur cette question d'importance, on renverra le lecteur à deux ouvrages récents desquels s'est largement inspiré le présent article : *Critique*, "Ciné littérature" (Patrizia Lombardo et Marc Cerisuelo [dirs]), n<sup>os</sup> 795-796, août-septembre 2013 et Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma et littérature. Le grand jeu*, 2 tomes, Le Havre, De L'Incidence Éditeur, 2010-2011.
- <sup>3</sup> "Les Cahiers du Cinéma 1968-1977. Entretien avec Serge Daney par Bill Krohn", *op. cit.*, p. 20.
- <sup>4</sup> "Entre musique et peinture. Entretien avec Corine McMullin", dans *Les grands entretiens d'artpress. Jean-Luc Godard*, Paris, IMEC Éditeur, 2013, <artpress>, p. 19-20.
- <sup>5</sup> Par exemple, sur la parution en quatre volumes chez Gallimard des *Histoire(s) du cinéma*, Godard dira à Youssef Ishaghpour : "Parce que pour moi, le livre est ce qui restera après, car le livre restera plus longtemps. En plus il a une petite diffusion, une petite diffusion en livre n'est pas sentie comme quelque chose de déshonorant, en cinéma si et du reste elle existe très très peu. Il y a des librairies d'occasion, il n'y a pas de cinéma d'occasion..." (Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, p. 39).
- <sup>6</sup> Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 322.
- <sup>7</sup> Sur la figure au cinéma, voir Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université, 1998, <Arts et cinéma>.
- <sup>8</sup> On rappellera simplement la participation très heureuse de Sollers à *Méditerranée* (1963) de Jean-Daniel Pollet, ou encore aux différentes expérimentations cinématographiques, télévisuelles ou en vidéo de Jean-Paul Fargier, dont le fameux entretien avec Godard à la sortie de *Je vous salue, Marie* (1985).
- <sup>9</sup> Philippe Sollers, "Contre le cinéma", propos recueillis par Thierry Lounas et Jean Narboni, dans *L'Infini*, n<sup>o</sup> 123, été 2013.
- <sup>10</sup> Pour s'en convaincre, un autre passage de "Contre le cinéma" : "Pour moi, il n'y a qu'un cinéaste. Hitchcock, je peux revoir ses films dix fois, cinquante fois, avec la même attention et le même frémissement. À part lui, personne. C'est un génie absolument supérieur, qui a emprunté le cinéma pour faire quelque chose avec le temps. Ce qu'on appelle suspens est une façon de faire exister concrètement l'être-là, la présence absolument précaire et extraordinaire d'une vie humaine dans les vagues du temps... Hitchcock, c'est un métaphysicien. C'est ça qui m'intéresse, c'est la métaphysique au cinéma".
- <sup>11</sup> Depuis une vingtaine d'années, la bibliographie sur ce sujet grandit de plus en plus. Nous soulignerons donc seulement les ouvrages qui nous semblent les plus significatifs : Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2007, <Poétique> ; Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dirs), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littérature de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011, <Opus Magnum> ; Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, <Études romantiques et dix-neuviémistes>.
- <sup>12</sup> Sur ce point essentiel des études cinématographiques, il est nécessaire d'aiguiller le lecteur vers le dernier ouvrage d'André Gaudreault et de Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, <Cinéma et audiovisuel>. Pour ces auteurs, et il est tentant d'ajouter pour Godard, le cinéma n'est pas à sa fin et n'est certainement pas en crise : la prolifération des supports et des médiations offre plutôt au cinéma une grande santé nietzschéenne.

- 
- <sup>13</sup> Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 388.
- <sup>14</sup> On se souvient que “phrases” est le sous-titre des livres antérieurs de Godard.
- <sup>15</sup> “Phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d’une intrigue préalable ou partage d’univers fictionnel” (*Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, <Poétique>, p. 7). “Texte” est ici un terme à entendre avec une oreille structuraliste et ainsi doit être élargi à toutes les œuvres de l’art.
- <sup>16</sup> “L’amour du cinéma. Entretien avec Michel Boujut et Anne Andreu” dans *Les grands entretiens d’artpress. Jean-Luc Godard, op. cit.*, p. 35.
- <sup>17</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, <Critique>, p. 283-284.
- <sup>18</sup> Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, <Bibliothèque des idées>.